

Corporalidades indígenas en movimiento.

Empoderamientos y disputas en las danzas de las jóvenes tobas

Silvia Citro

Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Resumen:

En muchos grupos indígenas, las apropiaciones, resignificaciones y tensiones entre elementos provenientes de diferentes corrientes culturales, suelen encarnarse y adquirir mayor visibilidad en las generaciones más jóvenes. En estos procesos, se difunden nuevas formas de tratamiento y "embellecimiento" del cuerpo, se reconfigura gestualidades, técnicas corporales o se generan nuevas danzas y músicas, promoviendo la circulación de renovadas significaciones, afectividades y valoraciones culturales sobre las corporalidades. Me centraré en el caso de las jóvenes indígenas tobas de Formosa, Argentina, y especialmente en la reciente organización de sus grupos de danza cristiana en las iglesias indígenas del Evangelio. Examinaré cómo estas prácticas han impactado en sus procesos de subjetivación y han impulsado nuevas formas de empoderamiento arraigadas en sus cuerpos. Mi hipótesis es que a través de, estos grupos de danza, las jóvenes intentan trascender su histórica circunscripción al espacio doméstico y, de este modo, disputan la hegemonía masculina en un espacio público clave para la vida de estos poblados, como son los rituales del Evangelio.

Palabras Claves: JOVENES INDIGENAS – DANZAS – CUERPOS – EMPODERAMIENTOS - MUJERES

Indigenous Corporealities in Movement.

Empowerments and Disputes in the Dances of young Toba women.

In many indigenous groups, appropriations, new meanings and tensions among elements from different cultural currents, are often embodied and gain greater visibility in younger generations. In these processes, new forms of treatment and "beautification" of bodies are spread, gestures and body techniques are reconfigured, and new dances and music are created, promoting the circulation of renovated meanings, affectivities and cultural values on bodies. I will focus on the case of the young Toba women of Formosa, Argentina, and especially in the recent organization of their Christian dance groups in the indigenous churches of Evangelio. I examine how these practices have impacted on their subjectivation processes and have encouraged new forms of empowerment rooted in their bodies. My hypothesis is that through these dance groups, the young Toba women try to transcend its historic delimitation to the domestic space, and in this way, they dispute the male hegemony in a key public space to the life of these villages, such as the rituals of the Evangelio.

Keywords: INDIGENOUS YOUTH - DANCE - BODIES – EMPOWERMENTS - WOMEN

Introducción

En muchos grupos indígenas, las apropiaciones, resignificaciones y tensiones entre prácticas provenientes de diferentes corrientes culturales, suelen encarnarse y adquirir mayor visibilidad en las generaciones más jóvenes. La intensificación de los procesos de escolarización y medicalización, la experiencia de las migraciones internas y de nuevas prácticas laborales, y la creciente presencia de los medios de comunicación y del uso de nuevas tecnologías, traen consigo nuevas imágenes y usos de los cuerpos que impactan en los procesos de subjetivación de los y las jóvenes. Así, se difunden nuevas formas de tratamiento, "embellecimiento" y cuidado del cuerpo, se reconfigura gestualidades y técnicas corporales o se promueven nuevas estéticas en danzas y músicas, todo lo cual es acompañado de la circulación de renovadas significaciones, afectividades y valoraciones en torno a las corporalidades-subjetividades-culturas.

Los que efectuamos etnografía con estos grupos, asistimos a lo que solemos percibir como una intensificación cada vez más acelerada de estos cambios culturales, así como a un florecimiento de las formas híbridas. No obstante, también emergen otros procesos socioculturales alternativos, que pretenden "preservar" o dar "continuidad" a la "propia identidad cultural", tal es lo que se aprecia en las políticas de "reivindicación" y lucha de los "pueblos originarios", en los procesos de reetnicización o "recuperación" de las tradiciones, y en las intervenciones estatales orientadas a la "patrimonialización cultural", promovidas por las políticas multiculturales globales. Por ello, en toda reflexión sobre las corporalidades de los jóvenes indígenas en Latinoamérica, resulta imprescindible tomar en cuenta estos escenarios socio-culturales dinámicos y variados, sin olvidar cómo en ellos también se evidencian ciertas huellas herederas del proceso colonial y postcolonial, especialmente en la persistencia de fuertes desigualdades socio-económicas y actitudes de discriminación o racismo¹.

En este artículo, me centraré en el caso de las jóvenes tobas del este de la provincia de Formosa, Argentina, tratando de develar cómo algunas de estas transformaciones impactan en sus procesos de subjetivación. Mi hipótesis es que a través de la organización de sus propios grupos de danza cristiana, estas jóvenes comenzaron a trascender su tradicional circunscripción al espacio doméstico, disputando la hegemonía masculina en el control de un espacio público clave para la vida de los poblados, como son los rituales de las iglesias del Evangelio. Asimismo, analizaré cómo esta práctica ha promovido nuevas formas de empoderamiento que emergen y probablemente también encuentren su propio límite, en estas corporalidades en movimiento.

La delimitación de los roles de género en relación a los espacios público y doméstico, es un elemento que ha sido destacado en diversos estudios antropológicos, e incluso para autoras como Rosaldo (1974), es uno de los fundamentos de la jerarquía de género en distintas sociedades. Si bien no profundizaré aquí en la discusión sobre los alcances y el origen de la dominación masculina, sí me interesa destacar a partir de esta etnografía, cómo la espacialización de las corporalidades sigue siendo un factor fundamental en los procesos de subjetivación de los géneros y en las relaciones y disputas que entablan en la vida social.

¹ En trabajos anteriores (Citro, 2003, 2009), retomé el concepto de "corrientes culturales" de Barth (1989) y Hannerz (1997), para dar cuenta de la diversidad cultural al interior de estos grupos indígenas, y lo complementé con la metáfora de los "diques", para caracterizar el rol de estas estructuras económico-políticas de desigualdad.

Antes de iniciar el análisis, haré una breve descripción de mi experiencia etnográfica, intentando introducir al lector en los cambios más generales que han vivido los y las jóvenes tobas durante la última década.

Las transformaciones de los jóvenes, durante una década de trabajo de campo

Si bien en el pasado los tobas basaron su subsistencia en la caza, pesca y recolección, ya desde finales del siglo XIX, cuando el ejército nacional avanzó sobre sus tierras, fueron forzados a un proceso de sedentarización e incorporación al mercado de trabajo rural, en ingenios azucareros, explotaciones forestales y otras plantaciones. Desde mediados del siglo XX, el denominado “Evangelio” se ha convertido en la religión dominante. Este movimiento religioso es el resultado de la interacción histórica entre diversas corrientes religioso-culturales: la pentecostal, promovida por misioneros blancos que desde la década del '40 visitaron la zona; la menonita, cuyos misioneros “asesoraron” a los “pastores” aborígenes en la creación y organización de sus iglesias; la cosmovisión y el chamanismo toba (Miller 1979, Wright 1997, Citro 2003)².

Cuando a fines de la década de 1990 comencé mi trabajos de campo en “comunidades” rurales tobas de Formosa, la mayoría de las casas eran de adobe y paja, y sólo unas pocas familias poseían luz eléctrica y televisores a batería, los cuales captaban por unas pocas horas una señal televisiva de Paraguay, pues la comunidad se halla cerca de la frontera con ese país, y a más de 1000 km de Buenos Aires, la capital argentina. Recuerdo que en aquella época, compartí con una familia y sus hijas, el momento de mirar “la telenovela”, y ante la preocupación de las jóvenes por el accidente de la protagonista, no pude dejar de aclararles que eso “no era real”, que era una actuación... Si bien gran parte de los jóvenes habían recibido educación primaria en las escuelas bilingües (toba-castellano) de las comunidades, a los 13 o 14 años solían abandonar, pues eran poquísimos los que podían seguir estudiando en la escuela secundaria del pueblo criollo. Por tanto, a esa edad, los varones comenzaban a colaborar en las tareas rurales mientras que las mujeres continuaban “ayudando” en las tareas domésticas o en la fabricación de artesanías, aunque a los pocos años podrían “quedar embarazadas”, “juntarse” y comenzarían así su propio hogar.

Para la mirada de un visitante de clase media urbana que arribaba a estos poblados, la primera impresión causada por las condiciones de vida material era la de la pobreza. Generaban esta impresión la precariedad de los “ranchos”, la relativa “escasez” de alimentos y de ciertos objetos domésticos de consumo, las dificultades de acceso al agua potable y la luz eléctrica, al sistema médico y al educativo. No obstante, algunas otras imágenes complejizaron ese retrato inicial: las fiestas de las iglesias del Evangelio reunían cientos de invitados provenientes de diferentes poblados, los cuales concurrían con sus mejores ropas, eran agasajados con abundantes asados y numerosas presentaciones de conjuntos de música, conformados por varones jóvenes, quienes además grababan y comercializaban sus casetes. En esa época, los jóvenes también habían iniciado una danza denominada Rueda, que consistía en correr en forma circular con un atuendo de tiras blancas, confeccionado por los mismos *performers*. Además de los cultos regulares semanales de cada iglesia, estas celebraciones festivas incluían los Aniversarios de creación de cada iglesia, los Cumpleaños

² La Iglesia Evangélica Unida es la primera iglesia indígena de Argentina y junto con otras denominaciones religiosas, como la Iglesia Nazarena o la Iglesia Internacional del Evangelio Cuadrangular, hoy constituyen el movimiento del Evangelio.

(principalmente los de Quince de las jóvenes), Bautismos y Casamientos, celebraciones de Navidad y Año Nuevo, y en los días previos a estos eventos, Movimientos de Alabanza, que consistían en reuniones nocturnas realizadas casi diariamente, por una semana o hasta un mes, en las que predomina la danza y la música de los jóvenes. En suma, el calendario ritual ocupaba buena parte de la vida de los poblados tobas, convirtiéndose en un espacio social clave para la organización y reproducción sociocultural del grupo, y sus fiestas implicaban una riqueza simbólica, estética y, en cierta forma también material, que contrastaba con las imágenes de escasez antes retratadas.

Más de una década después, algunas cosas han cambiado: la energía eléctrica, los televisores, los reproductores de DVD y los teléfonos celulares llegaron a gran parte de las casas y, por ejemplo, los jóvenes suelen enviarse mensajes de texto con sus celulares para organizar una fiesta religiosa o un ensayo; asimismo, las casas de material permanente están reemplazando a los ranchos de adobe y la escolarización se ha extendido algunos años. Si bien la pobreza no desapareció, si ha disminuido gracias a la extensión de los servicios básicos y de los planes de asistencia social distribuidos por los gobiernos nacional y provincial³.

En las nuevas generaciones de jóvenes, también se aprecian transformaciones: los varones que antes ejecutaban guitarras y bombos aprendieron a tocar los teclados electrónicos con grandes amplificadores, y sustituyeron los géneros folklóricos criollos populares en la región por otros hoy más difundidos, como la cumbia y el reggaeton, y la venta de casetes de sus grupos por la de CDs y DVDs. Por otra parte, unos pocos varones han intentado "recuperar las músicas y danzas aborígenes", las cuales habían sido fuertemente criticadas desde el discurso de conversión evangélico; así, han grabado CDs subvencionados por la Subsecretaría de Cultura provincial, y también filmado videos, apoyados por el equipo de investigación de la Universidad de Buenos Aires que coordino⁴. Finalmente, otro de los cambios sustanciales, fue el surgimiento en 2004 de grupos de danza exclusivos de mujeres en cada iglesia. Estos grupos están conformados por adolescentes y jóvenes de entre 12 y 20 años, que suelen ser parientes entre sí (primas y hermanas) y, en su mayoría son solteras, pues al quedar embarazadas, tienden a dejar esta actividad. En los últimos años, también comenzaron a vender sus DVDs, lo cual permitió una rápida difusión de las formas coreográficas, tal como sucedió con las músicas evangélicas. Al igual que estos conjuntos musicales, los grupos de danza también incorporaron la dinámica de ensayos, una o dos veces por semana, en los cuales elaboran y practican sus coreografías, siendo este un rasgo innovador entre los tobas.

Me centraré aquí en dos casos que corresponden a los primeros grupos que surgieron en los poblados donde realicé mis trabajos de campo: en Misión Tacaaglé, con el grupo "Las Hijas del Rey", surgido en 2005 y coordinado por Celia Castorino, y en la Colonia La Primavera con el grupo Emanuel, formado en 2006 y coordinado por Carla Sanagachi, ambas de 15 años al inicio de sus grupos. Estas jóvenes eran nietas de los pastores ancianos fundadores de sus iglesias, e hijas de los pastores actuales, y además de "coordinar" sus grupos, cursaban estudios secundarios. Como coordinadoras eran las encargadas de organizar

³ El modelo neoliberal que predominó en la política argentina de los años '90 fue reemplazado, a partir del 2003, por una política orientada a la inclusión social a través de la intervención estatal. No obstante, problemáticas como el clientelismo político o la amenaza a los territorios indígenas aún persisten en esta provincia (Cítro 2003, Cardin 2007).

⁴ En la página web del equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de la UBA (www.antropologiadelcuerpo.com), pueden verse estos videos.

las coreografías y los ensayos, y en el caso del grupo de Tacaaglé, también contaban con una “directora” adulta y casada, Sixta Castorino, que acompañaba al grupo en sus presentaciones.

Antes de iniciar el análisis, introduciré una breve reflexión sobre el estudio de las danzas, pues son pocos los trabajos que abordan este tema dentro de la literatura antropológica iberoamericana. En publicaciones anteriores (Citró 1997, 2003, 2012), efectué un estudio crítico sobre las diferentes propuestas teórico-metodológicas de análisis de las danzas en la antropología (especialmente en la anglófona) y, a partir de esta labor, arribé a una síntesis propia que propone una perspectiva procesual y dialéctica. Parto de considerar que las danzas son prácticas socio-culturales complejas que emergen de diversas y variadas influencias socioculturales y que poseen diferentes incidencias sobre la vida de los *performers*, sus posiciones identitarias y relaciones sociales. Asimismo, planteo que es a través de un contraste dialéctico entre los movimientos analíticos de “acercamientos” y “distanciamientos”, que este proceso puede comenzar a ser entendido.

En un primer paso, se describen las situaciones, eventos o *performances* en que una danza se enmarca, así como el contexto institucional y social más amplio. Luego, a partir de un movimiento de “acercamiento-participación”, vinculado a la “fenomenología cultural”, se describe la danza y las experiencias intersubjetivas que suscita, de acuerdo a su “estilo”, “estructuración” y “las percepciones, emociones y significantes prototípicos” que promueve en *performers* y audiencia.

A partir de un segundo movimiento de “distanciamiento-observación”, ligado a las “hermenéuticas de la sospecha”, propongo un “análisis genealógico” de las danzas y sus contextos de ejecución. Para ello se examinan las relaciones con otras danzas, prácticas y discursos socioculturales de los *performers* y de los grupos con los que se han vinculado a lo largo de su historia. Como ya adelanté, estos antecedentes pueden ser múltiples y complejos, no obstante, es posible detectar ciertas marcas (ya sea en el estilo, estructuración o en las sensaciones, emociones y significaciones asociadas) que evidencian las conexiones con otros géneros y prácticas culturales; y es justamente a partir del análisis de los modos en que los *performers* se apropian de estas marcas (des-contextualizando y re-contextualizando, combinando o resignificando algunas, e invisibilizando otras), que pueden obtenerse indicios sutiles⁵ para develar parte de sus posicionamientos sociales más amplios.

Finalmente, un tercer paso analítico corresponde al “movimiento de síntesis”, que propone un “nuevo acercamiento” para develar cómo la práctica reiterada de una danza, ya minuciosamente descripta y genealógicamente situada, impacta en la vida social y en la subjetividad de los *performers*. Comencemos entonces nuestra indagación de las danzas tobas, de acuerdo a estos pasos teórico-metodológicos y los movimientos que implican.

Movimiento de acercamiento: Descripción de las danzas y sus experiencias

1. Estilo y estructuración

Las coreografías de los grupos de las jóvenes tobas involucran movimientos compartidos que son repetidos de igual forma por todas (foto1). Estos movimientos se basan

⁵ En tanto estos posicionamientos no siempre son verbalizados espontáneamente o pueden no ser objeto de reflexión consciente por parte de los *performers*.

en un paso semi-saltado, generalmente en ritmos binarios, durante el cual las dancistas mantienen la postura erguida así como una dinámica constante en lo que hace al despliegue de energía y la velocidad⁶. Mientras realizan este paso, efectúan también algunos gestos con brazos, manos y rostro, los cuales intentan representar, apelando a semejanzas de tipo icónico, algunos de los contenidos de las letras evangélicas⁷. En estos movimientos predominan las formas simétricas y curvilíneas, con un tono muscular suave y sin contrastes. Como me explicaba Sixta, directora del grupo de Tacaaglé: “ellos hacen danzar como lo que dicen los cánticos, bien parejito, bien justito, lo que dicen los cánticos”. Asimismo, Carla, la coordinadora de La Primavera, me decía que “para las canciones, y lo que dicen las canciones, nosotros utilizamos las manos”, y agregaba que al ser difícil saltar y cantar durante tanto tiempo, “porque se cansa”, “nosotros movemos las manos, pero cantamos, pero en voz baja.... moviendo los labios... Pero sabemos todas las canciones...” En este sentido, cabe destacar que una de las críticas a la Rueda, el género de performance anterior creado por los jóvenes, era que ellos “corrían todo el tiempo y no cantaban”, con lo cual la gestualidad de la danza femenina permitiría evitar estas críticas.



Foto 1. Misión Tacaaglé, 2008

La música que se ejecuta durante estas danzas es principalmente la denominada “cumbia evangélica”, tocada por los varones con teclados electrónicos (foto 2). La intensidad sonora, lograda gracias a la amplificación y las fuertes voces de los cantantes tobas, se ha convertido en un rasgo estético sumamente valorado y, como veremos, es un elemento fundamental para propiciar el estado religioso del “gozo”. La percepción auditiva también es fundamental para el aprendizaje y ejecución de la coreografía y es promovida por la coordinadora durante los ensayos.

⁶ En estos pasos, se alterna un pie y el otro, generalmente con un rápido sobrepaso (que acompaña el ritmo sincopado de las músicas), ya sea cruzándolos hacia delante-costado, o moviéndolos hacia los laterales en una misma línea, o avanzando uno o dos pasos delante y retrocediendo al lugar de partida.

⁷ Por ejemplo, en una canción cuyo estribillo repite, “espíritu santo lléname”, primero se señala con la mano derecha hacia arriba (aludiendo al “espíritu”), y luego con movimientos circulares de ambas manos hacia el cuerpo, a la altura del pecho (refiriendo al “lléname”).



Foto 2. Misión Tacaaglé, 2008

En cuanto a la imagen corporal, las jóvenes suelen presentarse en los rituales maquilladas, con el pelo atado y con vestidos largos de telas brillantes, todos iguales, de ahí que algunos los llamen “uniformes”. El diseño del vestido se asemeja a los utilizados en el folklore estilizado que se baila en los actos escolares y espectáculos, aunque lo que los diferencia son los colores brillantes. La preferencia por estos colores llamativos, es característica de la estética de las mujeres en los cultos evangélicos y se vincularía a cierto poder de atracción adscrito a los colores (Citro 2003). La compra de la tela y la confección del vestido, son ocasiones para que se activen las redes de reciprocidad e incluso de clientelismo político, ya que constamos casos en los que el intendente criollo regalaba los vestidos a los grupos. Finalmente, es importante señalar que estos vestidos deben ser “bendecidos” dentro de la iglesia, pues “primero hay que orarle”, y sólo luego se pueden usar. De esta manera, se da continuidad a una práctica habitual de las iglesias indígenas, en las que ya se bendecían los instrumentos musicales o los atuendos de la danza de la Rueda, pues se considera que los poderes no humanos o espirituales circulan entre los humanos y los objetos materiales, de ahí la necesidad de estas intervenciones rituales.

En lo que refiere a la estructuración de la danza, predomina una distribución espacial en 2 o 3 hileras, en las que se combinan: movimientos en el lugar, giros y contragiros y algunos intercambios de posiciones entre los *performers*. Si bien esta estructuración se repite en los diferentes cultos, en los cumpleaños de 15, el grupo de danza de la agasajada suele tener un rol protagónico, participando también en otras performances. En los últimos años se ha estandarizado un modo de celebración de estos cumpleaños que, entre otros actos, incluye la entrada de la torta y el recibimiento de regalos dentro de la iglesia, en una modalidad que presenta algunas similitudes con los antiguos rituales de iniciación femenina (Citro 2003).



Foto 3. Cumpleaños de 15, Misión Tacaaglé, 2008.

Me centraré aquí en uno de estos actos que suele involucrar directamente a las dancistas. Luego de la música, la danza y la oración colectiva inicial, y una vez que hizo su “entrada” al templo la torta y la quinceañera, con sus padres y padrinos (foto 3), un grupo de “14 señoritas” de “doce a catorce años”, que generalmente son las compañeras dancistas de la quinceañera, ingresan al templo de una en una. Cada joven es anunciada por el pastor con su nombre y apellido y, en su trayecto desde la puerta de entrada hasta el altar, son aplaudidas por los fieles⁸. Una vez allí, recitan de memoria o leen un párrafo bíblico, acto que es seguido por un nuevo aplauso. Hilaria, una adulta con amplia experiencia en las iglesias (además de cantante “solista”, fue “tesorera” y “secretaria”), nos explicaba que estas jóvenes son las encargadas de “leer o recordar” esos párrafos “y entregar a la quinceañera”, y que “si es consciente, la quinceañera toma ese párrafo de la Biblia, tal vez en algún tiempo se le hace necesario, porque son unas palabras que son muy buenas”. Muchas veces estas performances discursivas se efectúan con voces de intensidad suave, sin gestos que las acompañen, dejando traslucir cierta timidez, o a veces también nerviosismo.

Este acto de “entrega” de la palabra y de los consejos a la quinceañera, antes era efectuado solamente por el pastor o predicador, los cuales se caracterizan por sus tonos de voces fuertes y enfáticos, así como por sus abundantes y enérgicos gestos, con tonos musculares intensos, en un estilo que se vincula al de los antiguos caciques. Por tanto, este acto de enunciación femenina en el espacio público del ritual, otrora dominado por la palabra masculina, parece ser uno de los indicios del proceso de empoderamiento que estas jóvenes viven en sus grupos de danza. En este mismo sentido, puede entenderse la performance de sus danzas en el espacio central de las iglesias, frente al altar, sobre todo si tenemos en cuenta que hasta el surgimiento de estos grupos, este espacio era ocupado solamente por las palabras y gestos de los pastores y predicadores ancianos y adultos y luego por los músicos jóvenes. Así, los gestos y movimientos corporales en vestidos brillantes y, más tímidamente, las suaves palabras de estas jóvenes, comenzaron a disputar las intensas gestualidades y voces masculinas, dentro de un espacio público históricamente hegemonizado por los hombres.

2. Percepciones, emociones y significantes

⁸ Algunas coordinadoras iniciaron sus grupos a los 15 años, e inicialmente estuvieron conformados por 15 jóvenes. Por ello, esta modalidad de celebración del cumpleaños de quince parece estar íntimamente vinculada al surgimiento de los grupos y habría propiciado su formación.

A partir del surgimiento de esta danza, los miembros de las iglesias han generado diversos sentidos, valoraciones y afectividades, según sus diferentes posicionamientos. A continuación, realizaré una caracterización de los tres conjuntos de significantes claves que he podido identificar.

2.1. Entre la emoción del “gozo” y el “orgullo” de “mostrarse”

“Hay momentos que nunca se olvidan
Hay recuerdos que no se pueden borrar
Y yo tengo uno que lo llevo en el corazón

Eres tú, el recuerdo más bello
Cuando te sentí tan cerca de mí.

Tu Espíritu me llenó de gozo, cuando te sentí
Tu Espíritu me dio alegría a mi corazón
Tu Espíritu me llenó de gozo, cuando te encontré, Señor”.

El recuerdo más bello, Celia Castorino

La música, danza y oración evangélica son hoy consideradas por los tobas como provocadores de una experiencia religiosa denominada *ntonaGaq* o “gozo”. La canción del epígrafe creada por Celia, evoca algunos de los significantes más difundidos acerca del gozo: es un contacto “cercano” con el Espíritu Santo, en el cual la persona se “llena” de su poder, generando emociones intensas de “alegría” y promoviendo la adquisición de “fortaleza” y “ánimo”, el cese de dolores y, en general, la recuperación de la salud (Citro 2003, 2009). Dentro de esta creencia, la danza, la música o el hablar en lenguas son considerados como “dones” que se reciben del Espíritu Santo.

Si bien estas interpretaciones son hoy hegemónicas, a lo largo de la historia del Evangelio se han generado tensiones y conflictos sobre la legitimidad de ciertos géneros dancísticos y musicales, así como sobre las intenciones de quienes los ejecutan. Por ejemplo, en los inicios del movimiento, el gozo se vinculaba principalmente con la danza de los adultos mayores, y solo después de algunos años fue admitido para los jóvenes músicos (Miller 1979, Citro 2003). En el caso de las actuales danzas femeninas, el gozo a menudo aparecía en tensión con una interpretación contrapuesta: las danzas que se ensayan sólo para “mostrarse” o lucirse en los cultos, sin que exista el “don”. Sobre estos casos, suele decirse que pueden suscitar sentimientos de vergüenza, falta de ánimo para danzar, e incluso envidia. Para comprender estas significaciones, es muy interesante el relato de la Celia y Karen sobre las dos etapas diferenciales que vivieron con su grupo: al inicio, cuando bailaban según las coreografías y, posteriormente, cuando reciben el “don” no sólo de la danza sino también de “hablar en lenguas”. Asimismo, el relato da cuenta de las sensaciones y emociones intensas que experimentan las jóvenes durante el gozo: “vibraciones” y “temblores” corporales, sensaciones de “calor” o “fuego”, aceleración del ritmo cardíaco, “alegría”, “felicidad” y “llantos”:

Silvia: ¿Y ustedes qué sienten cuando danzan?

Celia: Lo que sentimos es incomparable porque al principio era como danzar, siempre danzar... pero orábamos, hacíamos vigilia, y toda la noche buscando, así, cuántas veces... hasta que una vez recibimos un don, ¿viste? Unos... espirituales

Karen: Dones espirituales tal como lengua... don de danza, cantos... y bueno eso es lo que recibimos de Dios porque buscábamos la manera de encontrar, de encontrarnos con Dios, sentirlo más cerca de nosotros... en oración y al paso del tiempo de tanto buscarlo... bueno, encontramos, y sentirlo a él, ¿viste?. O sea, eso no se explica, no se puede explicar tanto porque no hay una explicación correcta, digamos así, porque uno siente que cuando estas cerca de Dios, siente una cosa extraña que... que lo hace vibrar que... que da alegría...

C: No se puede explicar, todo lo que podemos hacer es llorar nomás, ¡Lloro de tanta felicidad! [sonríe y mira a Karen] (...). Y eso es lo que nos mueve, ¿viste?, Porque al principio yo les enseñaba todo, cómo tenían que bailar pero cuando llega el Espíritu todos danzan de una...

K: Manera distinta...

C: ...Manera distinta... porque todo Dios le da un don de danzar ¿viste? entonces ellas danzan todas de maneras diferentes según lo que... según el Espíritu, que Dios le dio... Algunos cantaban (...), la hermana Chiqui danza; la hermana Mónica habla en lenguas (...)

S: Ah... ¿les ha pasado de hablar en lenguas?

[Mónica y Karen asisten diciendo "sí" en voz muy baja]

M y K: Muchas veces...

S: ¿Y eso después que danzan, por ejemplo, o durante la danza les ha pasado?

K: Sí, durante la danza

C: Durante la danza, a veces en oraciones (...) después sentimos como... no sé, como temblamos, ¿viste? Toda la mano y el pie... antes era... yo no comprendía cómo era, desde el principio solo lloraba que por qué tiemblo, por qué tiemblo, mi pierna, que no siento... Después con el paso del tiempo comprendí, le conté a mi papá y él me explicó, que tenés que orar para saber qué es lo que realmente Dios te dio, tal vez capaz el don, cualquier cosa... después oré, sentí fuego [pequeña risa]

S: ¿Se siente como un calor?

C: Calor y que tu corazón [lleva la mano al pecho y lo golpea despacio] late más fuerte (...) podés sentir, temblar todo y tu corazón late más fuerte, desde el principio, cuando recién Dios te quiere dar ese don... después, al paso del tiempo casi vos, casi no sentís nada, pero después, danzas...

S: ¿Y a ustedes? ¿Y a vos, Mónica, también lo sentiste así, de esa forma?

M: Sí, también

S: ¿Y te ha pasado de hablar en lenguas, también?

M: Sí

S: ¿Y también tu papá te explicó, así, el significado...?

M: Sí, también, porque yo también le pregunté, porque yo también no entendía (...) y le pregunte y me explicó todo.

C: Porque el papá de ella ya pasó por eso, ¿viste?, porque él hablaba en lenguas, también danzaba aunque era viejo. Además antes él, como decían nuestros padres, que los jóvenes no recibían espíritu, solo los viejos nomás, los ancianos... pero después, ahora, Dios da don espirituales también para los jóvenes... Así... esto es nuevo, ¿viste? Y por eso no comprendíamos antes (...) y todo esto nos explicó nuestros padres (...). Mi papá me explicaba que si danzamos así buscando la presencia y no mostrarnos ante la gente, ¿viste? quizás a no ser orgulloso, digamos, así podemos recibir el Espíritu, buscar a Dios, presentándonos a él, ¿no? solamente a él... La gente que a veces quiere presentar nomás, porque hay... veo que hay muchos ahora que por ver se interesan y danzan simple... simplemente danzan, nomás...

S: ¿Como para mostrarse, decís, y no tanto por el don...?

C: Sí... por envidia, a veces te envidian porque dicen que vos danzas bien, que sos orgullosa, porque... casi siempre nos pasó eso...

K: Varias veces nos pasó eso...

C: Porque viste que en el principio, teníamos danza y sabíamos mucho, ¿viste? Y era parejo cuando danzábamos, nunca nos equivocábamos. Antes de eso, después vino el Espíritu. Siempre danzamos bien, y siempre con esa fuerza, con esas ganas, le poníamos muchas ganas. Siempre le decía a las chicas, le animaba mucho... y así pasó (ríe y mira para abajo) (...) Porque mi papa me decía, porque, algunas veces queríamos enojarnos, ¿viste? ¿Por qué nos joden? (...) y nos explicó que, mirá que estos los que hablan, después, son los que van a reconocer que se equivocan. Después, esas personas, en un año ya estaban danzando. La señora que estaba riéndose era como directora... ¡y jefa de todas las dancistas!

Como puede apreciarse, la experiencia del gozo se describe fundamentalmente en términos de sensaciones corporales y sentimientos que son interpretados como índices encarnados del poder divino. En trabajos anteriores, destacué como la eficacia de rituales como los del Evangelio se fundamenta en esta reconocida capacidad de las músicas y danzas para generar intensidades sensoriales y emotivas, las cuales, a su vez, son re-intensificadas, al superponerse y replicarse colectivamente en la performance a través de experiencias de fusión perceptiva y mimesis (Citró 2003). Así, es esta experiencia intersubjetiva de intensidades sensoriales y emotivas, la que es significada o, para retomar los términos de Csordas (2008), “auto-objetivada”, a través de categorías religiosas-culturales específicas: en el Evangelio, como un contacto más cercano o comunión con lo divino, con el poder de Dios y el Espíritu Santo. El relato de estas jóvenes también muestra la importancia de la intervención de la palabra paterna en este proceso de auto-objetivación, en tanto se constituye en la palabra legitimada que permitirá otorgarle sentido a las experiencias corporales vividas con el gozo, que en un principio les resultaban “extrañas” e “inexplicables”. Por otra parte, la palabra paterna también permitirá socializar a las jóvenes en esta distinción entre danzar para “mostrarse”, con una actitud de “orgullo” o “envidia”, y danzar para Dios, a partir de un “don”, y también será clave para sostener y apoyar al grupo en sus inicios, para que soportasen las críticas y “envidia” y no “enojarse”.

La intervención masculina en la socialización en el discurso evangélico también se aprecia en otro episodio fundamental: fue el “presidente” de los jóvenes de la iglesia, el que les sugirió al naciente grupo que realicen vigiliass con ayuno dentro de la iglesia, y a partir de estos eventos, recibieron el “don”. Además de las experiencias antes descriptas, Celia nos relató su “visión” de un ángel durante la oración y, finalmente, se refirió al don de la “predicación”, recibido al año siguiente:

Eso pasó casi un año, parece, después al otro año ya recibimos don de danza, don de lengua...y otra de predicación pero...casi nunca... Hay algunas no aceptan, ¿viste? “para qué, más adelante...” Porque si vos hablás de frente va a temblar todo, si vos hablás en otra forma también... pero no en lenguas sino en la predicación... Sentí que... A mí me pasó una vez eso pero yo no pude aceptar eso...y...y así me quedé...

Estas jóvenes hoy pueden acceder al don de la danza, de hablar en lenguas, y de tener visiones, no obstante, cuando Celia “sintió” el llamado a la predicación, “no pudo” aceptarlo. Si bien las mujeres jóvenes pueden leer o memorizar párrafos escogidos del texto bíblico, aún no podrían ejercer el don de inspiración de la palabra que implicaría la predicación, el cual ha sido desempeñado históricamente por hombres. Como veremos, esta demarcación de las

enunciaciones posibles, instituye un límite a la agencia femenina y al proceso de empoderamiento que están viviendo.

2.2. Entre la fortaleza y el cansancio, la salud y enfermedad

Si bien las dancistas son muy jóvenes, reconocen que la intensidad de la danza en cultos que duran varias horas, puede ser provocadora de “cansancio”. Así, el descanso pero también la oración y el ayuno, serán los que permiten restablecer las corporalidades y darles “fortaleza”. Como explicaban Sixta y Mónica:

Sixta: Cuando nos cansamos de tanto bailar descansamos una semana. Porque en oración, hacemos en oración pidiendo fuerza para no cansar en danzar (...) Cuando danzamos la primera vez, un día, algunas les agarró calambre. Un día nomás (...) Las dos Mónica, parecían enfermas, o no sé, así se desmayaban, y la otra Elisa, pero ahora no.

Silvia: ¿Te habías cansado mucho Mónica la primera vez?

Mónica: Ahora no, soy fuerte ahora.

Sixta: Porque ella hacía oración, ayuno y vigilia, cuando estamos por viajar, hacemos vigiliass o ayunamos.

La capacidad para danzar por varias horas, no dependería solamente del entrenamiento físico en los ensayos y los períodos de descanso para restablecer las fuerzas, sino también de otras experiencias intersubjetivas en las cuales la dimensión psicológica es igualmente fundamental, tal es el caso de la oración y el ayuno en vigiliass compartidas por el grupo. Asimismo, Sixta relató casos en que la danza y la “maravilla” del gozo (tal fue el término utilizado), permitían superar enfermedades. Esto evidencia cómo la dimensión orgánica de la corporalidad, su fortaleza-cansancio y su salud-enfermedad, son atravesadas por estas múltiples dimensiones prácticas, psicológicas y de vinculación con el mundo humano y de lo no humano poderoso, siendo esta concepción holística característica de muchas cosmovisiones y terapéuticas indígenas.

Para comprender esta dinámica de la salud-enfermedad, es importante mencionar también los casos opuestos, en los cuales el danzar sin “sentir”, sin el “don espiritual”, “copiando” a los otros, generaría enfermedades. Veamos el relato de Hilaria:

Antes uno podía danzar, cuando sentía, ahora copia a la otra, no puedo entender, no sé si está bien o mal. En Formosa hay una directora de grupo, cayó la chica, se enfermó, dijo que lo que hacía no estaba bien, le estaba copiando a la otra y hasta ahora quedó así, paralizada de un lado. Le agarró en la Iglesia (...) Si ella no sentía no tenía que ser así. Es como un oficio, hay muchos que quieren tener el don pero no lo sienten.

2.3. “Orden”, “organización” y “modernización”: La influencia blanca

Aunque en los inicios de esta danza existían dudas acerca de si se la hacía solo por diversión y lucimiento de las mujeres o por un don espiritual, con el correr de los años fue adquiriendo legitimidad. Así, he constatado que para aquellos predicadores y pastores adultos a los cuales, por ejemplo, la Rueda les resultaba conflictiva, la nueva danza femenina, en cambio, les generaba una apreciación positiva, pues les parecía “más ordenada”. Veamos el

relato de Miguel, un reconocido predicador de La Primavera, quien la vinculó directamente con la influencia de los “blancos” y la “modernización”:

Silvia: ¿y estas chicas, esta forma de bailar es de ahora, de estos últimos años, no?

Miguel: Sí, la modernización... (risas)

S: Ah, siempre es de las mujeres...

M: ¡Mujeres... sí, claro!... Como te digo, es moderno todavía. Y es más ordenada, y más entusiasmo que tienen los chicos, más antes parece que no hay entusiasmo, porque corriendo la gente nomás, así, haciendo Rueda, entonces no hay tanto entusiasmo... Pero ahora lo que hay, que estoy mirando, yo mismo desde mi punto de vista, lo que están haciendo ahora hay más entusiasmo en los chicos (...). Yo veo que los chicos de ahora no pueden hacer como la Rueda... Yo estaba pensando que los chicos de ahora, quizás tienen roce, tienen roce con los blancos y parece que así... quizás es la vergüenza de estar ahí corriendo de un lado al otro, haciendo esa Rueda... insignificante. Entonces ahora ven, las chicas que hacen esos pasos, como ellas saben...

Asimismo, el hecho de que la danza actual se base en movimientos y vestimenta comunes, a la manera de un “uniforme”, también es visto como un signo positivo de “organización”. Al respecto, Hilaria me comentaba:

Hilaria: Si hay una buena organización o administración de parte de la coordinadora, es muy útil dentro de la iglesia. Sería un gran apoyo porque son un grupo, aparte que si tiene uniforme, entonces le vendría bien a la iglesia. Sería de gran ayuda, si es bien organizado, coordinado (...). En algunos grupos está bien organizado, me gusta, hasta tienen el mismo paso, las mismas posiciones que tiene la coordinadora, de acuerdo a lo que hace la coordinadora, entonces el grupo le sigue, entonces eso es un grupo. Y creo que muchas veces nosotros, o sea, nosotros queremos, este, copiar o seguir o ver lo que hacen los otros, pero algunas veces no sabemos, este, este, ocupar lo que es el valor o el significado de una palabra. Supongamos ser el grupo de danza, entonces ésta es la presidenta, ésta, la coordinadora, entonces la presidenta vendría a ser la que canta, y la coordinadora, la que hace todos los movimientos, entonces el grupo le sigue, cada paso o cada, cada posición que hace, que tendría que tener su propio ritmo, su propio paso”.

La percepción de un movimiento unificado y ordenado, que es fruto de una organización previa con roles diferenciales (la coordinadora y el grupo que la sigue), es altamente valorada, especialmente en casos como el de Hilaria, quien desempeñó los roles de secretaria y tesorera en la iglesia. Considero que esta apreciación estética y ética, se vincula con la importancia que ha tenido en la historia de las iglesias indígenas las prácticas legales-burocráticas (la confección y uso de reglamentos escritos, actas, credenciales, permisos, registros contables), a cargo justamente de secretarios y tesoreros y, en general, la organización en diferentes roles jerárquicos, pues estas prácticas han operado como medios de legitimación institucional frente a la sociedad blanca hegemónica. Cabe recordar que estas prácticas también han sido introducidas a través de las relaciones con organismos estatales y, fundamentalmente, del proceso de escolarización. En este sentido, encontramos que la *performance* de las jóvenes consistente en recitar individualmente un texto bíblico memorizado, presenta ciertas similitudes con la práctica escolar de “pasar al frente a dar lección”, habitual en las escuelas.

Movimiento de distanciamiento: Una genealogía de las danzas

1. Las danzas cristianas de los blancos y los mitos del origen

La mayoría de los entrevistados de La Primavera y Misión Tacaaglé coincidieron en señalar que vieron por primera vez estas danzas femeninas con el grupo de Elsa Giménez, en la Iglesia Cuadrangular de Bartolomé de las Casas (Formosa), donde también nació uno de los primeros grupos de “cumbia evangélica” toba, Cristo Vive. Al igual que sucedió con los grupos musicales, los de danza también se difundieron primero en esta iglesia, y luego, como dicen los tobas, se “contagiaron” a otras, como la Evangélica Unida y la Iglesia Nazareno. Asimismo, la difusión de los DVDs en las comunidades, también fue clave para promocionarlas. No obstante estas coincidencias, Hilaria nos refirió otra versión, que agrega un episodio anterior:

“Lo de la danza empezó en el Chaco, en Lavalle, una señora de la Iglesia Cuadrangular dice que le daban por muerta los doctores y se levantó. Cuando uno muere se hace oración en la Iglesia y de ahí se levanta, pidió que no tengan miedo, que todavía no había llegado su hora. Murió pero la mandaron de vuelta, que tiene un trabajo que hacer y empezó a bailar como bailan ahora, ese es el ministerio que tiene que llevar y hasta ahora sigue en eso. Lo que ella hace va saliendo del Chaco y llegó a Formosa. (...) Hay muchas señoritas que tienen grupo, no sé si bailan por bailar o sienten algo. Tiene esa alegría de estar bailando porque volvió a la vida pero comparado con las otras señoritas, porque ellas están bien de salud, no sé si lo hace por diversión (...). La señora de Bartolomé (por Elsa) viajó al Chaco y de ahí vino, por eso hubo discusión cuando fue la reunión de la Cuadrangular, la Coordinadora nacional no estaba de acuerdo, quería que bailen simple, que no exageren la danza, pero muchos no estaban de acuerdo...”

Estos relatos sobre personas que “los doctores” darían por muertas y que, no obstante, se recuperan en las iglesias y “regresan” con un mensaje o “trabajo” para su comunidad, ha sido documentada en otras iglesias tobas (Wright 1997) y, en mi caso, para explicar el surgimiento de la Rueda (Citra 2003, 2009). Sin embargo, lo peculiar del relato de Hilaria, es que esta visión corresponde a una mujer, quién introduce así una práctica ritual puramente femenina, mientras que los casos anteriores referían a hombres. Otro elemento a destacar, es la tensión entre bailar por una motivación religiosa, como sería la alegría por “volver a la vida”, y la danza por mera “diversión”, cuestión que según Hilaria habría llevado a discusiones dentro de la Iglesia Cuadrangular.

Finalmente, pude documentar otra versión, en la cual se sostiene que Elsa vio estas danzas en una convención de la Iglesia Cuadrangular en Buenos Aires, y que quienes las ejecutaban eran jóvenes mujeres de iglesias de Bolivia, aunque en ese caso se trataba de “danzas con pandero”. Esta versión corresponde al predicador Miguel Velázquez, quien es tío de Elsa y tiene un contacto bastante fluido con ella y sus familiares. Al poco tiempo de esta charla, Miguel también nos facilitó un DVD de este grupo, en el cual se muestran danzas femeninas con panderos y banderas y una danza masculina, con jóvenes que visten un atuendo similar al de los monaguillos.⁹ Al inicio del video, un hombre de la Iglesia Cuadrangular lee la historia del grupo, según habría sido contada por Elsa: relata que el grupo nació “en el año 2000”, cuando Elsa vio “en los congresos nacionales como bailaban para Cristo”, y se

⁹ En 1914 se fundó una misión católica en Bartolomé de las Casas, si bien la capilla está hoy abandonada, en el evangelismo de esta comunidad se aprecian estas y otras influencias católicas.

preguntó “por qué Formosa no puede tener grupo de danza”. Le cuenta entonces su idea a su “sobrino”, el cantante del grupo Cristo Vive y luego, dice: “soñé un coro” (un tipo de canto) en el que un joven “indicaba con su brazo” hacia los diferentes puntos cardinales, y así “empecé a animarme, a través de ese sueño comencé a practicar”, y se formó el grupo, y fue “Juan Victorica”, un “hermano de la provincia del Chaco”, el que nos dio “el nombre Levi” y “nos alentó a seguir adelante”.

A diferencia del relato de Hilaria, en esta historia “oficial” sobre el origen de la danza, son una serie de figuras masculinas las que mediatizan y dan forma a la iniciativa de Elsa: la consulta a su sobrino (reconocido cantante evangélico), el hombre que la guía en el sueño, la asignación del nombre del grupo por Victorica (quien además posee el mismo apellido del General que en 1884 comando la campaña militar contra los indígenas de la región), y finalmente, el hombre que lee el relato de Elsa durante el video. Así, son fundamentalmente voces masculinas, incluidas aquellas como las de Victorica que poseen poderosas reminiscencias históricas, las que son convocadas en esta narrativa del origen.

Como ya advirtieron Hirsch y Steverlynck (2007), en un trabajo sobre las iglesias indígenas de Salta (provincia argentina lindante con Bolivia), esta modalidad de danzas femeninas con panderos, se habría originado en Hong Kong durante los años '80, especialmente a partir de la iniciativa de una joven llamada Dodie Sarchet-Waller, quien actualmente posee un sitio de internet de difusión sobre esta danza (<http://www.timbrelpraise.com>), desde el cual también se comercializan libros y videos de enseñanza en inglés, además de panderos y demás accesorios. En los últimos años, este tipo de “ministerio” de la danza femenina se ha difundido por diversas iglesias evangélicas y pentecostales de América Latina y el Caribe, e incluso han surgido algunas “academias” que organizan seminarios de “danza y pandero”, además de ofrecer a la venta los diversos productos asociados a esta danza¹⁰. Cabe destacar que por la misma época también surgió en Estados Unidos la primera compañía y escuela cristiana de “ballet”, con base en la danza clásica y moderna, aunque en este caso la difusión ha sido mucho menor, seguramente por los años de entrenamiento que requieren estas técnicas¹¹.

Los numerosos videos existentes actualmente en YouTube, dan cuenta de las variaciones regionales de este tipo de danzas cristianas femeninas, fundamentalmente según el género musical en que se basan, por ejemplo: los ritmos de cumbia, ska, pop o mixturas con folklores andinos, especialmente en Latinoamérica; la música clásica, principalmente en iglesias de Norteamérica, y también el blues, soul o góspel, en las de afronorteamericanos. No obstante estas importantes diferencias, los elementos comunes que las caracterizan, sobre todo en poblaciones latinoamericanas, son: a) Todas las bailarinas del conjunto comparten los mismos movimientos durante el transcurso de la coreografía, b) utilizan vestidos largos y sin escotes, y c) sus movimientos se basan en el mencionado paso semisaltado y los movimientos de brazos que intentan representar las letras. El primer elemento, al no presentar roles o variaciones individuales, parece reforzar, de manera icónica, el sentido de pertenencia a una

¹⁰ En Argentina, en la provincia de Buenos Aires, hallamos el “Instituto Artístico Cristiano de Danzas Joaquín Moreno”, que al menos desde 2009 se promociona como “la formación profesional cristiana más alta de Argentina” y “la primera escuela de danza cristiana en Argentina”. En este caso incorpora también la enseñanza de coreografías basadas en danza jazz, ballet clásico y expresión corporal. Otro caso que recientemente ha llegado a Argentina para dictar seminarios, aunque circunscriptos a la danza con pandero y demás accesorios, es el de la Escuela Kairos (<http://www.academiakairos.com/>), con base en Phoenix, Guatemala y Nicaragua.

¹¹ Tal es el caso del *Ballet Magnificat!* (<http://www.balletmagnificat.com/>) creado en 1986 en Massachusetts, que se difunde a sí mismo como la “primera compañía profesional de Ballet cristiano del mundo”.

comunidad que se une en una misma alabanza, sin distinciones individuales; el segundo, al implicar que el cuerpo femenino se halla totalmente cubierto, intentaría alejar cualquier mirada deseante o sexualizada sobre estas jóvenes. En este mismo sentido, podría interpretarse las elecciones coreográficas, que evitan movimientos de caderas, hombros y pecho, así como cualquier posición abierta de las piernas, elementos que sí suelen estar presentes, en cambio, en algunas de las danzas seculares que acompañan a estos mismos géneros musicales (cumbia, ska, rock, etc).

En suma, si bien muchos fieles tobas identifican esta danza como originada en una creación local de una “hermana” de Bartolomé de las Casas, a partir de los indicios del contacto con grupos de Bolivia, pudimos constatar como estas danzas se vinculan con un movimiento de danzas cristianas mucho mayor, de carácter global. Asimismo, destacamos las transformaciones estilísticas y también simbólicas que surgieron en el proceso de apropiación: por un lado, porque si bien las dancistas de Tacaaglé y La Primavera conocían el uso del pandero y banderas, nos decían que no les “gustaban” estos accesorios y no los incorporaron; por otro, vimos cómo se generaron diferentes relatos sobre el “origen” de esta danza, a la manera de las diversas “versiones” de un mito que se recrea y transforma según las posicionamientos sociales e interpretaciones de los sujetos.

2. Entre el folklore y el fútbol

Algunas de las jóvenes dancistas tobas, también aprendieron y practicaron el folklore criollo en sus escuelas primarias o, en unos pocos casos, en “peñas” dedicadas a estos géneros. No obstante reconocer la importancia de esta socialización previa, en el caso de Karen, por ejemplo, me decía que los “pasos no se parecen tanto a folklore”, “porque es con saltos”, lo cual efectivamente lo diferencia del paso caminado de las danzas de pareja del folklore argentino. Sin embargo, Carla, la coordinadora de La Primavera, sostenía que ella había “sacado” algunos movimientos del folklore, como los “giros”, “contra-giros” y el “zarandeo”. En suma, más allá de esta posible influencia en ciertos movimientos específicos, es de destacar que la participación en las danzas folklóricas habría permitido socializar a las jóvenes tobas en la práctica de los ensayos y, con ella, en la misma noción de coreografía, como “pasos” previamente aprendidos que se repiten de la misma forma, en contraste con la noción cristiana tradicional de danza, como “don” inspirado espontáneamente por el Espíritu en cada individuo. Si bien estas danzas evangélicas también poseen un patrón identificable (Citro 2003, 2009), su transmisión se daba en el mismo ritual, a través de la percepción e imitación, y no en un espacio-tiempo diferencial dedicado específicamente a la enseñanza de la coreografía, como es el ensayo. Además, si bien el ensayo también implica el aprendizaje por percepción e imitación, la novedad que introduce son las instrucciones verbales explícitas sobre el movimiento.

Es interesante agregar que muchas de estas jóvenes, desde hace algunos años también participan de otra práctica corporal recreativa colectiva: el fútbol. A pesar de la resistencia de los varones tobas y de las docentes criollas frente a esta práctica, las jóvenes la incorporaron, como cuenta Carla: “Cuando yo entraba en la escuela la señora Mónica decía que de la mujer era el vóley, y nunca nos dieron la pelota de fútbol ¡Pero agarramos la pelota igual y jugamos fútbol, por eso nos castigaron una semana...! (riendo)”.

A través de esta práctica, las jóvenes estaban disputando otro espacio social tradicionalmente asociado a lo masculino, tanto en los colegios como en sus comunidades,

pues también nos contaban que a menudo tenían inconvenientes con sus vecinos varones, para que les prestaran la cancha. Esta práctica corporal deportiva, al involucrar un entrenamiento y juego en “equipo” que, además, implica una alta visibilidad en los espacios públicos comunitarios, es un antecedente que posiblemente haya incidido en que las jóvenes se animen a organizar sus propios grupos de danza y a ocupar así ese otro espacio público central para las comunidades que son los cultos en las iglesias del Evangelio -y que al igual que el fútbol, hasta ese momento estaba hegemonizado por performances masculinas.

3. Apropiaciones globales y continuidades locales

A partir del análisis anterior, se aprecia la importancia de las danzas cristianas globalizadas y, en menor medida, de las prácticas de ensayo y entrenamiento en otras técnicas corporales de alta visibilidad en la sociedad nacional y regional, como son las danzas folklóricas y el fútbol. No obstante estas influencias, considero también que algunos de los rasgos centrales de estas danzas, poseen similitudes con las formas históricas de las tradiciones tobas anteriores. Ya he señalado antes ciertas similitudes en lo que refiere a las significaciones otorgadas a las danzas, especialmente en lo que hace a la dinámica del gozo y la salud-enfermedad. Señalaremos aquí algunas cuestiones referidas a sus rasgos estilísticos y estructuración.

La danza en grupo, en la que se comparte un mismo patrón de movimiento, con un predominio de posturas erguidas, escasos movimientos de torso y con una dinámica constante, son rasgos que también se hallaban presentes en los cantos-danzas propios de los tobas y otros indígenas de la región chaqueña (Citro y Cerletti 2009). Asimismo, la formación en hileras, era una distribución espacial característica de las danzas femeninas en los rituales de iniciación femenina. En relación al paso semi-saltado, también constatamos que era similar a una de las variaciones de los cantos-danzas circulares, denominada *nasote*, que significa “patear”. Precisamente, cuando le pregunté a Sixta si había alguna palabra en toba para denominar a ese paso semi-saltado característico de las danzas evangélicas, me dijo que sería *nasote*. Cabe destacar que este mismo paso también era propio de los adultos y ancianos de las iglesias indígenas, quienes de este modo alcanzaban el gozo. Muchas de las jóvenes que hoy participan de las danzas, desde niñas solían concurrir a los cultos, y participaban cantando y también danzando, generalmente imitando las danzas de los ancianos.

En suma, estos rasgos estilísticos que presentan ciertas similitudes con las danzas tobas del pasado, habrían facilitado la apropiación de estas nuevas formas coreográficas y su exitosa difusión, permitiendo así cierta continuidad entre las mismas.

Hacia una síntesis: Empoderamientos, controles sociales y disputas

Los grupos de danzas femeninas permitieron desplegar un nuevo rol para las jóvenes dentro del espacio público de las iglesias, que había sido hegemonizado por las performances masculinas. A través de esta práctica, ellas se apropiaron de diversas influencias estéticas, adquirieron una mayor visibilidad en los rituales y pudieron acceder a la experiencia intensa del gozo y a las consecuencias benéficas que se le adscriben.

No obstante, vimos cómo la palabra pública de la “predica” parece ser el límite que aún persiste frente a este empoderamiento femenino en el ritual. Así, este empoderamiento presenta la paradoja de generarse en los cuerpos, pero a la vez también limitarse a ellos, excluyéndolos del ámbito de la palabra, o reduciéndolo a su función mínima de cita textual, de

un discurso bíblico que es también masculino¹². Asimismo, constatamos la importancia de la palabra paterna como código de acceso a la experiencia del gozo, en tanto ellos son los que proveen la red de significantes que atraviesa y delimita aquella experiencia corporal de sensaciones y emociones intensas. No puedo dejar de vislumbrar aquí ciertas huellas de aquella estructura simbólica de jerarquía de los géneros que tiende a situar a lo masculino como “sujeto” -racional, hablante y agente-, y por ende asociado a la “cultura”, y a lo femenino como “objeto” -corporal, pasivo y objeto de intercambios-, asociado a la “naturaleza”, según los análisis de Ortner, Rubin y Butler, influidos por el estructuralismo antropológico y el psicoanálisis lacaniano (Segato 1997). Es esta una estructura que también constaté en las mitologías, tabúes y rituales de iniciación femenina toba (Citro 2003, 2009); sin embargo, como ya señalé en aquel trabajo e intenté mostrar aquí, se trata de una estructura simbólica que es citada pero a la vez desafiada y disputada en cada reiteración performativa que acontece en las prácticas sociales cotidianas.

En este sentido, quisiera destacar que más allá del tiempo-espacio del ritual, los grupos de danza también generaron prácticas que les permiten a las jóvenes trascender su circunscripción al espacio doméstico, posibilitando nuevos lazos de sociabilidad. Por un lado, a partir de los ensayos semanales en las iglesias, generan una dinámica de encuentro entre mujeres, fuera de sus casas y de la tutela de la mirada masculina. Por otro, los viajes para “presentarse” en Aniversario y Cumpleaños en iglesias de otras comunidades, posibilitan una circulación más amplia fuera de sus grupos de parentesco.

Considero que esta ampliación de los espacios de circulación posee hoy una importancia fundamental para las mujeres. En este sentido, cabe recordar que como señaló Gómez (2008), la recolección de frutos, como tarea colectiva exclusivamente femenina, tradicionalmente posibilitó un tiempo de sociabilidad exclusivo para las tobas, en un espacio extra-doméstico como es el “monte” que circundaba a los poblados. La pérdida de estas prácticas tradicionales en muchas comunidades, provocó una retracción de estos espacios femeninos así como de las formas de empoderamiento que implicaban. No obstante, la práctica de los actuales grupos de danzas, parece constituirse en un nuevo espacio-tiempo posibilitador de lazos de sociabilidad y empoderamientos femeninos. Asimismo, debe tenerse en cuenta que la circunscripción de las mujeres al ámbito doméstico, por la crianza de los hijos y tareas del hogar, tradicionalmente se vio reforzada en sus períodos de menstruación, por la multitud de tabúes que los atravesaban. De hecho, las mujeres tobas debían quedarse dentro de su casa y observando una dieta, para evitar contagiar al mundo con sus impurezas. En relación a este tema, es esclarecedor el relato de Hilaria, quien al contarnos que ahora las jóvenes “salen más”, incluso en los días de menstruación, remarca la importancia de la posibilidad de circulación por los espacios sociales como una manera de adquirir “confianza”, “seguridad” y “poder de decisión” sobre sí mismas:

Mirá, desde mi punto de vista es bueno, conviene para las mujeres, porque he visto varias adolescentes que salen así, menstruando, o se recorre por todos lados, y creo que le hace sentir más segura a la adolescente, porque toma una decisión y ya esa decisión ya queda de por vida. Porque según la cultura de los Qom, cuando uno está menstruando, entonces agarra una costumbre, o hace una costumbre y esa costumbre ya queda... Y cuando la mujer se queda en la casa, se sienta todo el día adentro de la pieza, entonces ya es algo como costumbre... Pero estoy viendo ahora que nuestro tiempo es

¹² En tanto el evangelismo se centra en la tríada *del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo*, minimizando toda referencia femenina.

otro, el tiempo nuestro es salir y sentir segura y ganarse lo que se pueda al día, o tener algo que se pueda lograr del día. Si uno se gana la vida trabajando, bueno, ese día uno tiene que ir a trabajar sí o sí, y por más que esté menstruando, tiene que ir a la escuela, al hospital, a la municipalidad. Y entonces las adolescentes toman una decisión, “Bueno, yo estoy así, pero tengo que estar en ese lugar”, es como si fuera que le hace tomar una decisión a la adolescente y sentirse más segura y más capaz de manejarse a sí misma (...) Tienen más seguridad para salir, confianza en sí mismas, y son más responsables, y bueno, pueden decidir.

Finalmente, es importante mencionar que para los padres adultos, los grupos de danza y música también operan hoy como una modalidad de control social sobre los jóvenes, en especial para evitar el cigarrillo y el alcohol en las “cantinas” de las afueras de los pueblos criollos. Como decía Sixta “muchas chicas dejaron de tomar y de fumar cuando entraron...”, u otra madre de Tacaaglé, “gracias a la iglesia que todos los que estaban tomando ahora están danzando. Y cuando termina el culto todos se van a la casa, nadie recorre...” Estas conductas en aquellos espacios sociales liminares de las cantinas, son vistas como especialmente peligrosas para las mujeres, porque además del riesgo de exponerse a situaciones de violencia o al “malgasto” del escaso dinero, para ellas conlleva el riesgo de embarazos por parte de criollos, los cuales difícilmente se hagan cargo de la paternidad de esos niños. De hecho, hay que recordar que los grupos de danza se conforman por jóvenes que se inician en su etapa de fertilidad y suelen participar hasta que se “juntan” con alguna pareja y, como nos decía una madre, ahí ya se “sujetan”...

Así, estos grupos nos plantean las siguientes tensiones en relación al empoderamiento: por un lado, posibilitan en las jóvenes una cierta desujección del ámbito doméstico y del control de la mirada masculina, al viabilizar una mayor circulación por espacios exclusivamente femeninos (ensayos), comunitarios e intercomunitarios (rituales), a través de una agencia creativa y exclusivamente femenina de alta visibilidad social; pero por otro, continúan la sujeción a la palabra masculina evangélica, y también al espacio del propio grupo étnico, desalentando la circulación por espacios sociales y relaciones con el mundo blanco¹³. Cabe agregar que las consecuencias de estas tensiones en los procesos de empoderamiento, se aprecian también en que a los pocos años del surgimiento de estos grupos femeninos, se inició una nueva práctica en las iglesias, “la instrucción de danza”, hegemonizada por los hombres. Si bien el tratamiento de esta danza excede los límites de este artículo, quisiera señalar que se trata de una práctica híbrida que, a partir de la incorporación de movimientos de origen afro-latinoamericano, implica una considerable destreza masculina que otorga una alta visibilidad a los varones. Así, en estos diversos cuerpos en danza, se encarnan las actuales disputas de los jóvenes de ambos sexos por adquirir visibilidad y agencia en el espacio ritual y social.

En conclusión, estas prácticas dan cuenta de los procesos de empoderamiento pero también los de control y disputa que atraviesan las corporalidades en movimiento de los y las jóvenes indígenas, y a la vez, nos muestran como el estudio antropológico de las danzas, puede ser una fructífera vía para comprender estas complejas y a la vez sutiles relaciones de poder.

¹³ Una excepción que permite trascender los límites del propio grupo étnico, aunque poco común, es la presentación de algunos grupos de danza en ámbitos escolares, por invitación de docentes y directivos.

Bibliografía Citada

BARTH, Fredrik (1989), "The analysis of culture in complex societies", *Ethnos* 54 (3/4):120-142.

CARDIN, Lorena (2007), *La vigencia del don entre los toba formoseños. El caso de la Colonia Aborigen La Primavera*. Tesis de Licenciatura en Antropología, Universidad de Buenos Aires.

CITRO, Silvia (1997), "Cuerpos festivo-rituales: Aportes para una discusión teórica y metodológica", en *Actas del V Congreso Argentino de Antropología Social*. Parte 3, La Plata: Universidad de La Plata, 218-223.

- (2003), *Cuerpos Significantes: Una etnografía dialéctica con los toba takshik*. Tesis de doctorado en Antropología. Universidad de Buenos Aires.

- (2009), *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos.

- (2012), "Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas". En: Citro, S. y P. Achieri (coordinadoras). *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos

- y Cerletti (2009) "Aboriginal dances were always in rings..." Music and dance as a sign of identity in the Argentine Chaco", *Yearbook for Traditional Music*, 41: 138-165.

CSORDAS, Thomas (2008), *Corpo, Significado, Cura*. Porto Alegre: UFRGS.

GÓMEZ, Mariana (2008) "Las formas de interacción con el monte de las mujeres tobas (qom)". *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 44 (2): 373-408.

HANNERZ, Ulf (1996), "Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional", *Mana* 3 (1): 7- 39.

HIRSCH Silvia y Astrid STEVERLYNCK (2007) "Adolescencia y performance en la iglesia evangélica: Las jóvenes guaraníes y los ministerios de danza en el noroeste argentino", Ponencia presentada a las *XIV Jornadas Sobre Alternativas Religiosas en América Latina* 25 al 28 de setiembre, 2007. Buenos Aires

MILLER, Elmer (1979), *Armonía y disonancia en una sociedad. Los Tobas argentinos*, México: Siglo XXI.

ROSALDO, Michelle (1974). "Women, Culture, and Society: A Theoretical Overview", en Rosaldo, M y L. Lamphere (orgs.), en *Women, Culture, and Society*. Standford: Stanford University Press.

SEGATO, Rita (1997), "Os percursos do genero na antropologia e para além dela". *Sociedade e Estado*, XII (2): 235-262.

WRIGHT, Pablo (1997), "*Being-in-the-dream*" *Postcolonial Explorations in Toba Ontology*, Ph. D. dissertation, Department of Anthropology, Temple University.